القدس في صورة الكاريكاتير
دراسة أسلوبية في الثقافة البصرية

د. عمر عتيق*

* مشرف أكاديمي متفرغ، منطقة جنين التعليمية، جامعة القدس المفتوحة.

ملخّص:

تعكف الدراسة على معاينة صورة القدس في الخطاب الكاريكاتيري بهدف الكشف عن أبرز المثيرات الأسلوبية اللغوية والفنية التي يتوسل بها مبدعو اللوحة الكاريكاتيرية في تجسيد معاناة القدس بأبعادها السياسية والدينية والإنسانية . وقد رصدت الدراسة أربع ظواهر أسلوبية كبرى ؛ وهي التناص والرمز والموازنة واللوحة النمطية .

Abstract:

This study aims at showing the image of Jerusalem through the language of the caricature in an attempt to reveal the most important stylistic linguistic and artistic effects that the caricature artists used to express the political, religious and humanistic suffering of Jerusalem. The study employed jour major stylistic methods which are: intextuality, symbols, parallelism and stereotyped picture.

مقدمة:

يعد فن الكاريكاتير خطابا إعلاميا شعبيا، يسعى إلى تصوير أكثر المواقف السياسية والاجتماعية حرارة وقرباً من الوجدان الإنساني، ويمتلك قدرة على اختزال مساحات شاسعة من الرؤى، ولكن هذا الاختزال لا يلغي سمة الشفافية التي ينبغي أن تتوافر في الصورة الكاريكاتورية. ولم يعد الخطاب في عملية التواصل مقصوراً على اللغة،إذ إن غاية الخطاب تتحقق بالكلمة والصورة واللون وأية أشكال أخرى من الدوال والرموز، فالصورة الكاريكاتيرية هي نص سيميائي.

تشكل ثقافة الصورة حيزاً مائزاً في الخطاب الثقافي، وتكاد الصورة تتفوق على ثقافة الكلمة في كثير من مقامات الخطاب السياسي والاجتماعي، ولعل المثيرات البصرية والإيحاءات الدلالية المتوافرة في خطاب الصورة أكثر تأثيراً وإثارة من المثيرات الدلالية التي يحويها الخطاب المقروء أو المسموع، ولا يخفى أن الشفافية وغياب القناع الدلالي في ثقافة الصورة يوفران قطاعاً واسعاً من المتلقين على اختلاف مشاربهم الأيدلوجية وانتماءاتهم الطبقية.

وأزعم أن التلقي بوساطة العين التي تشاهد التجسيم لفكرة أو حدث أكثر تأثيرا في الوعي والإدراك، وأكثر رسوخا في اللاوعي من تلقي النص المقروء أو المسموع، كما أن صورة واحدة تستطيع أن تختزل قضية كبرى يحتاج التعبير عنها مقالا مطولا أو كتابا، ومن خصائص تلقي الصورة قدرتها على إضاءة فكرة بزمن قياسي، إذ إن نظرة واحدة للصورة تخلق فضاءات دلالية وإيحاءات رمزية، وترسم من الآفاق الفكرية والمعرفية ما يعجز عنه الخطاب المكتوب أو المسموع.

وتتوزع ثقافة الصورة على فضاءات فنية مختلفة، نحو الفضاء الفوتوغرافي والفضاء التشكيلي والفضاء الكاريكاتيري، وكل فضاء يمتاز بتقنيات فنية وأبعاد هندسية مشبعة بالإيحاءات الدلالية، ونظرا لخصوصية التقنية الفنية لكل فضاء ينبغي دراسة الصورة وفق نوعها.

وقد اخترت الفضاء الكاريكاتيري في موضوع محدد بهدف الكشف عن الظواهر الأسلوبية الفنية التي تجلت في صورة الكاريكاتير الذي يعالج قضية القدس التي تشكل تحديا للأمتين العربية والإسلامية، ولا يخفى أن القدس تجسد العصب العقائدي في ميدان الصراع. وتعالج الدراسة حزمة من الظواهر الأسلوبية الفنية وذلك على النحو الآتي:

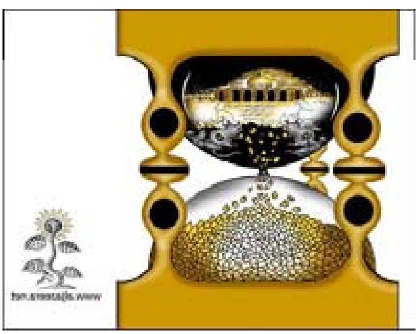
أولا: التناص:

١. التناص الأسطوري:

يستحضر الخطاب الكاريكاتوري مخزونا تاريخيا موغلا في القدم تقترب أحداثه من المعطيات الأسطورية ؛ إذ يربط بين سد مأرب العظيم الذي تهدم بسبب الفئران التي قرضت قواعده وأركانه، والمسجد الأقصى المبارك الذي تهدده الحفريات الإسرائيلية المتواصلة منذ احتلال القدس عام ١٩٦٧.



ولا يخفى أن الرواية التي تربط انهيار سد مأرب بالفئران تحتاج إلى إعادة تمحيص وقراءة وفق المنظور الجيولوجي، ولكن ما يعنينا في هذا السياق هو الدلالة السيميائية التاريخية لصورة الفئران التي تنتشر على حروف كلمة (هدم)، وهي دلالة تختزل مخزونا ثقافيا ينذر بالعاقبة الوخيمة لاستمرار الحفريات تحت المسجد الأقصى، ولا تقتصر دلالة صورة الفئران في هذه اللوحة على الربط بين انهيار سد مأرب، وهدم المسجد الأقصى بسبب الحفريات، بل تدل الصورة على خطورة العامل الزمني ؛ فقد استغرقت الفئران في قرض أسفل السد فترة طويلة، كذلك مضى على الحفريات أسفل المسجد الأقصى أكثر من ثلاثين عاما. وقد اشتمل البناء الفني للوحة على محورين أسلوبيين ؛ الأول: البنية السطحية للوحة التي تتمثل بالدال الكتابي لكلمتي (هدم والأقصى)، ولا يخلو هذا المحور من مثيرات فنية ونفسية، فكلمة الأقصى بلونها البرونزي تحوي بعدا هندسيا جماليا، وكلمة (هدم) بلونها الأسود وهيئة حروفها تمنح اللوحة فضاء نفسيا مشبعا بالخوف والترقب والتوتر. والثاني: البنية العميقة التي تتجسد بمثيرين أسلوبيين وهما صورة الفئران – وقد تقدمت دلالتها –، وعدد الفئران في الصورة، إذ إن ظهور ستة فئران في الصورة ليس أمرا عفويا، بل هو خطاب سياسي توراتي مبأر، فالعدد ستة يرمز إلى النجمة السداسية أو ما يعرف بنجمة داود، وما دام هدف الحفريات هو محاولات يائسة للعثور على هيكل سليمان المزعوم، فإن عدد الفئران الستة ينسجم مع الدلالة التوراتية المزعومة التي تكمن في



النجمة السداسية، وهي العثور على الهيكل تحت المسجد الأقصى.

وإذا كان عدد الفئران هو الذي أفضى إلى تناص توراتي يزعم أن الهيكل موجود تحت الأقصى، فإن اللوحة التالية تُظهر النجمة السداسية على الفئران، وبهذا تصبح دلالة التناص التاريخي والتوراتي أكثر شفافية من الدلالة التي تضمنتها اللوحة السابقة، كما تظهر اللوحة مقدار الحفريات المستمرة منذ أكثر من ثلاثة عقود وهو ما يتضح في صورة تساقط الأتربة والحجارة من الأعلى إلى الأسفل. وقد اعتمدت اللوحة الأولى على الدال الكتابي للدلالة على المسجد الأقصى، في حين اعتمدت اللوحة الثانية على الدال التجسيمي، وهما خياران أسلوبيان يتفاعلان مع مستويات التلقي التي تتوزع على المثيرات البصرية والكتابية. ولو أنعمنا النظر في اللوحة الثانية لتبدى لنا بعد أسطوري يتمثل بظهور ما يشبه قطّين بمحاذاة الفئران، ويكشف وجود القطط بالقرب من الفئران عن وعي دقيق بأسطورة انهيار سد مأرب، إذ تروي الأسطورة أن أهل مأرب قد ربطوا القطط للقضاء على الفئران التي تقرض أسفل السد، واللافت أن القطين اللذين ظهرا في اللوحة لم يقوما بالواجب المنوط بهما وفق الأسطورة، ولعل في هذا إشارة إلى التقاعس عن حماية المسجد الأقصى.

٢. التناص التاريخي:

يوظف ا لمشهد الكاريكاتوري أبرز الأحداث التاريخية التي تمور في الوجدان العربي، وتشكل عصباً نابضاً في الخطاب الثقافي، وقد استلهم فنان الكاريكاتير الصورة الذهنية لمحاولة أبرهة الحبشي الذي عزم على هدم الكعبة، وموقف أهل مكة الذين لاذوا بالجبال والشعاب خوفا من بطش أبرهة، والكلمة الخالدة لعبد المطلب ((للبيت رب يحميه)) في



اللوحة التالية التي تجسد همجية الاحتلال من خلال شراسة آلياته التي تسعى إلى اقتلاع المسجد الأقصى، ولا يخفى أن البناء الفني للوحة ينهض على ثنائية القوة والضعف ؛ قوة الاحتلال ممثلة بمقدمة الجرافة التي اتخذت صورة الفك المفترس، وضعف الموقف العربي والإسلامي الذي رفع مقولة عبد المطلب (للبيت رب يحميه).
وأزعم أن في اللوحة تناصا لونيا ؛ فاللون الأسود في أعلى اللوحة يجسد غياب آفاق الأمل بخلاص الأقصى من محنته، واللون الذي يقترب من اللون الرمادي يجسد الواقع الرسمي المرير. ويمكننا أن نتسامى على هذا الزعم التشاؤمي إذا أعدنا استنطاق اللوحة لنتفاءل بمقولة (للبيت رب يحميه)، على اعتبار أن الخلاص والتحرر وعد رباني.



وترصد صورة الكاريكاتير محنة الرسول عليه السلام حينما هاجر من مكة إلى المدينة، وتربط بين مناجاة الرسول عليه السلام لمكة ومناجاة الفلسطيني للوطن ممثلا بالقدس كما يتجلى في هذه اللوحة التي وقع في نصها الأصلي بعض التغيير، فالفلسطيني الذي نزح عن الوطن يناجي القدس التي تمثل في وجدانه فلسطين كلها قائلا:((والله يا فلسطين انك أحب البلاد.......ولولا أني أكرهت على الخروج منك لما خرجت))، وهي مناجاة تستحضر مناجاة الرسول عليه السلام لمكة بقوله: ((والله إنك لأحب أرض الله إلي ولولا أن أهلك أخرجوني منك ما خرجت)) وتتضمن البنية العميقة للتناص في الحديث الشريف بعدا عقائديا سياسيا،فكما عاد الرسول الكريم إلى مكة فاتحا منتصرا فإن عودة اللاجئين إلى وطنهم أمر حتمي.



وتستحضر لوحة الكاريكاتير استجابة الخليفة المعتصم لصرخة المرأة المسلمة في عمورية (وامعتصماه)، وتجسد اللوحة مفارقة في الاستجابة، فالمعتصم استجاب لنداء الندبة والاستغاثة، فجهز جيشا وفتح عمورية.

أما صرخة المرأة التي تماهت مع القدس فلم تلق استجابة من أحد. وقد تجلى الخطاب الساخر في لغة اللوحة من خلال البنى الصرفية) أنا اسمي عصام، أنا اسمي عاصم، أنا اسمي عصمت) التي تمثل سلبية الموقف الرسمي. ولا يخفى أن هذه البنى الصرفية الاشتقاقية تجسد حالة الانفصال بين منظومة القيم زمن المعتصم وثقافة القيم في الزمن الحاضر.



ويحرص الخطاب الكاريكاتيري على توظيف أبرز المثيرات البصرية والذهنية التي تتجسد فيها أمجاد الماضي ومآسي الحاضر؛ كما هي الحال في اللوحة التي تربط بين القدس وصلاح الدين الأيوبي الذي يظهر باكيا على حال القدس، ويعد الربط بين صورتي القدس وصلاح الدين من أبرز المثيرات الأسلوبية النفسية التي

تحقق استجابة مائزة لدى المتلقي من حيث التأثر والإثارة. وقد تضمنت اللوحة تناصا أدبيا مستمدا من قول أبي فراس الحمداني الذي كان أسيرا في قلعة الروم:

سيذكــرني قومي إذا جد جدهم　　　وفي الليلــة الظلمـاء يفتقد البدر

وبهذا تكون اللوحة قد حوت تناصا مركباً من أربعة أبعاد ؛ الأول: البعد التاريخي المشبع بظلال الأمجاد وراية الانتصار ويمثله تحرير صلاح الدين للقدس. والثاني: البعد السياسي المتخم بالويلات والمآسي ويمثله واقع القدس وفلسطين. والثالث: البعد الأدبي الذي يربط بين حال الشاعر الفارس أبي فراس الذي عاتب ابن عمه سيف الدولة الذي تأخر عن إطلاق سراحه في بيته السابق من جهة، وحال الأقصى الأسير الذي ما زال ينتظر صلاح الدين ليحرره أو سيف الدولة ليفك أسره. والرابع: البعد اللوني الذي يتمثل باللون الأصفر الذهبي في قبة المسجد وفي خلفية صورة صلاح الدين، وهو لون يدل على أمرين ؛ الأول اندغام المسجد الأقصى بشخصية صلاح الدين، والثاني: الإشارة إلى الراية الصفراء التي اتخذها صلاح الدين علما وشعارا.

٣- التناص الإسلامي:

يختار رسامو الكاريكاتير الشعائر المقدسة والمناسبات الدينية للتعبير عن الصورة المأساوية للقدس، ولعل الخطاب السيميائي الذي ينهل من معين المشاهد المقدسة والثوابت العقائدية هو من أقدر المؤثرات السيميائية تأثيرا على المتلقي ؛ لأن من اليسير الكشف عن حرارة العاطفة الدينية واتقادها ولو علاها رماد النسيان أو أصابها فتور العزيمة زمنا ما.

ولو تأملنا هذه اللوحة التي تصور شعائر التلبية في موسم الحج لتبين لنا أن ألسنة الحجيج تلهج بالتلبية (لبيك اللهم لبيك) بينما تنطق أعضاؤهم المصابة بالتلبية للأقصى، إذ ظهرت عبارة (لبيك يا أقصى) على العين المسمولة للحاج الأول، وعلى اليد المكسورة للحاج الثاني، وعلى عكاز الحاج الثالث، ولا يخفى أن الحجاج الثلاثة يمثلون جرحى الانتفاضة الفلسطينية. كما أن الخطاب اللغوي الذي يجمع بين دلالة التلبية الربانية ودلالة التلبية للأقصى مستمد من الخطاب القرآني الذي جمع بين المسجد الحرام والمسجد الأقصى في آية الإسراء والمعراج، وبهذا يغدو الخطاب اللغوي في اللوحة منبها أسلوبيا للتأكيد على قدسية المسجد الأقصى، ومثيرا عقائديا لينهض المسلمون بواجبهم الديني.



وفي المشهد ذاته يعتلي حاج قمة الجبل في ثياب الإحرام وهو يتأمل ملايين الحجيج الذين يطوفون حول الكعبة، ويدعو أن يحج هؤلاء الملايين إلى المسجد الأقصى، وليس الحج في عبارة الدعاء هو حج الفريضة، بل هو تحريض للملايين لتحرير الأقصى أو هو دعاء تفاؤل يحمل في حناياه دعوة لزيارة الأقصى بعد تحريره.



وتستثمر لوحة الكاريكاتير الثوابت العقائدية في سياق الدعاء للأقصى ونصرته وبخاصة في ليلة القدر المباركة كما يتجلى في اللوحة التي يظهر فيها الفلسطيني متضرعا إلى **الله** سبحانه وتعالى في ليلة القدر، ولا شك في أن توافر عنصر الإيقاع بوساطة القافية في عبارات الدعاء،وحرارة الدعاء الذي يتمثل بالدموع التي يذرفها الداعي يضاعفان تفاعل المتلقي مع الخطاب اللغوي الديني. ويحمل الحاجز الحديدي الذي يفصل بين الأقصى والفلسطيني المتضرع في ليلة القدر دلالتين ؛ الأولى رمزية تجسد الأقصى أسيرا لدى الاحتلال، كما يمكن أن نقرأ في عدد قضبان الحاجز الحديدي وهي ستة قضبان رمزا آخر وهو رمز توراتي يشير إلى النجمة السداسية، والدلالة الثانية واقعية تجسد منع الفلسطينيين من الوصول إلى المسجد الأقصى للصلاة فيه، وسنعرض لهذه القضية في حنايا الدراسة.



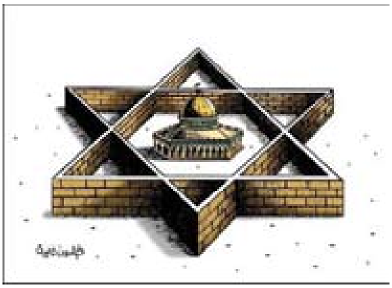
وقد تغيب صورة الإنسان الداعي المتضرع في ليلة القدر، فيعمد الفنان إلى توظيف عنصر الأنسنة كما يتجلى في هذه اللوحة التي بدا فيها هلال المسجد الأقصى إنساناً داعياً متوكلاً على **الله** سبحانه وتعالى من خلال عبارة (**الله** كريم)، وتضيف هذه اللوحة بعداً عقائدياً آخر ممثلا بعبارة (الجمعة الأخيرة) التي تشتمل على ظلال العبادة والخشوع والتقرب إلى **الله** سبحانه وتعالى. كما أن الأسلاك الشائكة التي تظهر على يسار اللوحة تدل على الحصار المفروض على القدس عامة والمسجد الأقصى خاصة. وينبغي أن أنوه إلى أن عبارة الدعاء (**الله** كريم) تمثل أيقونة لغوية تتردد على ألسنة الفلسطينيين تعبيرا عن الأمل بزوال الاحتلال،



وتتسم عبارة (الله كريم) بازدواجية دلالية في المجتمع الفلسطيني، فهي تستخدم في السراء والضراء، فحينما تشتد وطأة الاحتلال يكثر ترديدها انطلاقا من التوكل على الله، وحينما تلوح بشائر الخلاص في الأفق البعيد يكثر ترديدها شكرا وحمدا لله.

٤. التناص الصهيوني:

تبرز في الخطاب الكاريكاتوري صورة النجمة السداسية مقترنة بالقدس والمسجد الأقصى، وقبل بيان التناص التوراتي الصهيوني للنجمة السداسية يحسن بنا أن ننوه إلى أمرين ؛ الأول: اختلاف المؤرخين والباحثين حول أصل النجمة السداسية، فقد ذهب بعضهم إلى أن النجمة السداسية رمز هيروغليفي في الديانات المصرية القديمة يصور أرض الأرواح أو هو رمز للإله (أمسو). وذهب بعضهم إلى أن النجمة السداسية في الديانة الهندوسية رمز للثنائيات الكونية كالماء والنار، ويرى بعضهم أنها رمز فلكي في الديانة الزرادشتية. وقد نشرت جريدة الشرق الأوسط أن باحثا مصريا قد توصل إلى أن نجمة داود زخرفة إسلامية ولا علاقة لليهود بها (جريدة الشرق الأوسط ١٠ يونيو (حزيران) ٢٠٠٨ العدد ١٠٧٨٧).



والأمر الثاني أن مزاعم مستمدة من تفسير التوراة تزعم أن درع الملك داود كان يشبه النجمة السداسية. وقد اختارت الحركة الصهيونية عام ١٨٧٩ النجمة السداسية شعارا لها وفق اقتراح تيودور هرتسل في أول مؤتمر صهيوني في مدينة بال. وقد ظهرت النجمة السداسية على علم الكيان الصهيوني بعد النكبة ١٩٤٨ بستة أشهر.

وما يعنينا مما تقدم أن النجمة السداسية تجسد واقعا سياسيا صهيونيا في فلسطين المحتلة، وقد أضحت شعارا صهيونيا لكل مناحي حياتهم العسكرية والمدنية.

واستئناسا بما تقدم يمكن تأمل اللوحة الآتية التي تصور القدس محوطة ومحاصرة بالنجمة السداسية، ولا يخفى أن هذا التناص الهندسي يحوي خطابا مضمرا، يمكن الكشف عن شفرته ما دام رمز النجمة السداسية أضحى معلوما ؛ فهذا التناص الهندسي يحمل في طياته تهويد القدس وهدم الأقصى لبناء الهيكل المزعوم. وقد تضمن البناء الفني للوحة هذه الدلالات من خلال إحاطة النجمة بالجهات جميعا، وهذا يعني تهويد القدس والقضاء على هويتها الإسلامية العربية، كما تظهر أضلاع النجمة مبنية بالحجارة وهذا يعني بناء

الهيكل المزعوم مكان المسجد الأقصى. وإذا كان فنان الكاريكاتير الذي أبدع هذه اللوحة قد سجل براعة في التقنية الهندسية للمعمار الفني للوحة، واستطاع أن يضمنها تناصا دلالياً، معلناً ومضمراً، إلا أنه وقع فيما يقع فيه كثير من الناس على اختلاف مشاربهم ومستوياتهم الثقافية والاجتماعية ؛ فقد رسم صورة قبة الصخرة بدلا من المسجد الأقصى، وهي قضية ينبغي التنويه لخطورتها وبخاصة في وسائل الإعلام المرئية والمكتوبة، فالحفريات تجري أسفل المسجد الأقصى الذي تستهدفه سلطات الاحتلال، والمسجد الأقصى هو المستهدف والمهدد بالانهيار، أما قبة الصخرة فهي مسجد أموي لا يرتقي في قداسته وأهميته التاريخية ما يحظى به المسجد الأقصى من قدسية وأهمية تاريخية، ولا يخفى أن قبة الصخرة وحائط البراق وكل الساحات المجاورة هي جزء من المسجد الأقصى. ولا شك أن تصدير الإعلام العربي والإسلام ي والدولي لصورة قبة الصخرة بدلا من صورة المسجد الأقصى أمر يستحق التوقف والانتباه. ومن المثير كذلك أن يحظى مسجد قبة الصخرة بالعناية والزخرفة والطلاء المذهَب أكثر مما يحظى به المسجد الأقصى.



وفي لوحة أخرى تبدو النجمة السداسية مشنقة تتدلى أمام القدس، يمسك بها صهيوني متطرف كما يبدو من هيئته وزيه الديني وهي هيئة يُعرف بها المستوطنون المتطرفون، ولعل عدم وضع قبة المسجد داخل المشنقة السداسية يدل على مرحلة الاستعداد قبل تنفيذ الجريمة، ويحمل هذا البعد الدلالي إنذارا نهائيا قبيل وقوع الكارثة، كما أن الخطاب اللغوي التحريضي في أعلى اللوحة يعزز هذا البعد الدلالي.

٥. التناص الشعبي:

حرص البناء الفني لصورة الكاريكاتير على توظيف الموروث الشعبي في تجلياته السلوكية والذهنية، ولعل التناص الشعبي برموزه وصوره ولغته هو أقرب أشكال التناص إلى ذهن المتلقي ووجدانه؛ لأن دلالته التناصية تتسم بالشفافية والعفوية، كما يتجلى في اللوحة الآتية التي تتضمن موروثا شعبياً سلوكياً وهو قراءة الكف، إذ يبدو الفلسطيني يقرأ كفه ليتنبأ بمستقبل القدس، واللافت أن الفلسطيني يقرأ كفه بنفسه، فمن المعلوم أن قراءة الكف تتم من شخص آخر يقرأ لغيره، ويدل هذا التحول في طقوس قراءة الكف أن واقع



القدس ومستقبلها لا يحتاج إلى كاهن أو عرّاف في ضوء المعطيات السياسية الحالية. وقد تضمنت اللوحة مثيرات فنية دلالية تنسجم مع نتيجة قراءة الكف ؛ فقد ظهرت مساحة دائرية سوداء خلف صورة القدس، وظهر ظل جندي الاحتلال مشرعا سلاحه خلف صورة الفلسطيني للدلالة على الواقع المأساوي لمستقبل القدس وفق الواقع السياسي الحالي.

ومن الموروث الشعبي في الثقافة العربية (وهو موروث ينبغي أن يصوب) أن النعامة تدفن رأسها في الرمال خوفا من أعدائها أو خشية أن يراها أحد،؟!! وهو اعتقاد مجانب للحقيقة، ولكن الفن الكاريكاتيري وظف هذا الاعتقاد على اعتبار أن ما استقر في الذهن الشعبي لا يتغير بسهولة أمام الحقائق العلمية. وقد بدت النعامة في اللوحة الآتية رمزا أو كناية عن غفلة الوطن العربي عما يحدث في القدس، وبخاصة أن التأمل في جسم النعامة يظهر أنه يجسد خريطة الوطن العربي، وقد تمثلت ممارسات الاحتلال الهادفة إلى هدم الأقصى بالجرافة العسكرية التي تميزها النجمة السداسية. ولعل خلو اللوحة من اللغة يعود إلى شفافية التناص الذي يعبر عن دلالة النعامة وما يجري من حفريات في القدس وأسفل المسجد الأقصى.



٦. التناص الرقمي:

يعتني المشهد الكاريكاتوري بتاريخ الأحداث السياسية التي تجسد المفاصل الرئيسة للقضية الفلسطينية،وتعبر عن الحدث الرئيس بوساطة الأجندة الزمنية التي تُبرز تاريخا خالدا في الذاكرة السياسية نحو ما يظهر في الصورة الآتية التي تبرز تاريخ النكبة(١٥ مايو \ أيار)، ويدل النص المكتوب على القسم الأول من اللوحة على أن القدس تختزل مأساة فلسطين بأحداثها وأبعادها الزمنية، فالإعلام الفلسطيني يبث أنشودة فيروز (يا قدس) في ذكرى النكبة، وهذا يعني أن الخطاب الفني للقدس يعبر عن فلسطين كلها. ويكشف النص المكتوب في القسم الثاني من اللوحة عن مثالب الإعلام الفلسطيني الذي يهتم بالنكبة ونتائجها اهتماما عابرا محددا بيوم ١٥ مايو الذي تصدح فيه الأغاني الوطنية التي تمجد القدس وتخلدها، وفي اليوم التالي ١٦ مايو يتخلى الخطاب الإعلامي عن وظيفته الوطنية والقومية، فيشرع ببث الأغاني العاطفية التي لا تمت للقدس وللقضية الفلسطينية بصلة. ولا ريب في أن اختيار اسم الأغنية (يا قدس) لفيروز في اللوحة الأولى وأغنية (



بلاش نتكلم في الماضي) لعمرو ذياب، هو اختيار واع يحمل في حناياه خطاباً مضمراً مركباً من دلالتين، الأولى: تجسيد القدس للقضية الوطنية والقومية، والثانية: غياب الدور الإعلامي الذي يكاد يقتصر على خطاب المناسبات.

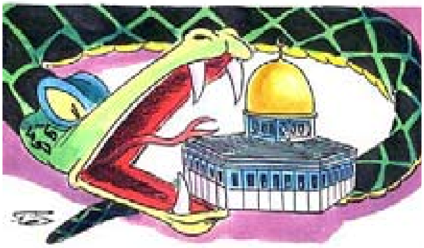
وتوفر اللوحة الآتية امتدادا زمنيا لذكرى حريق المسجد الأقصى عام ١٩٦٩، وإذا علمنا أن اللوحة الآتية قد رسمت عام ٢٠٠١ فإن رقم (٣٢) الذي يظهر باللون الأحمر على اعتبار أنه منبه بصري ومثير ذهني هو المدة الزمنية التي مضت على حريق الأقصى حتى تاريخ رسم اللوحة. وقد تضمن الدال الكتابي على الجهة اليمنى من اللوحة (٣٢ سنة ونارك يا أقصى لسه والعة) دلالة مجازية؛ إذ إن نار الأقصى التي ما زالت مشتعلة هي نار الحزن وحرارة الوجدان الإسلامي على ديمومة احتلال الأقصى، كما يتضمن الدال الكتابي على الجهة اليسرى (البركة في دماء الشهداء اللي حتطفيها) دلالة مجازية أخرى ؛ إذ إن الإطفاء هو التحرير، وهي دلالة تتقاطع مع وظيفة الدم في المورروث الثقافي العربي، فمن الراسخ في البنية الثقافية أن الدم يغسل العار، وبهذا يكون البناء اللغوي المجازي للوحة قد نهض بثنائية مرارة الواقع (الاحتلال) وأمل المستقبل (التحرير). وقد تماهت الدلالة المجازية الأولى مع السمات الفنية لصورة الفلسطيني الذي بدا منحني القامة باكيا.



ثانيا: الصورة الرمزية:

١. الأفعى:

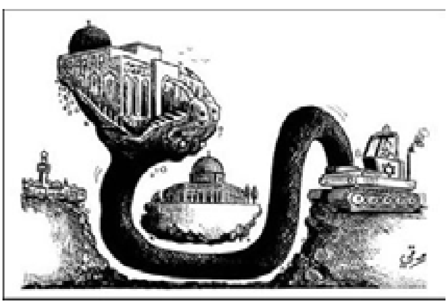
لا يخفى تعدد الدلالات الرمزية للأفعى في اللاوعي الجماعي، وقد اهتم الرسم الكاريكاتيري بالأفعى رمزا للشر والتدمير كما يبدو في اللوحة الآتية التي تصور التفاف الأفعى حول القدس واستعدادها لابتلاع الأقصى، وحركة الالتفاف التي تعد خاصية للأفعى في حالة التفافها حول الفريسة أو الضحية تشير إلى الحزام الاستيطاني الذي يلتف حول القدس التي يسعى الكيان الصهيوني إلى تحويلها إلى ما يسمى (القدس الكبرى)،



كما أن وقوع المسجد الأقصى بين فكي الأفعى رمز للحفريات التي تهدد بانهيار الأقصى، ويعني الاسم العبري (هار حوما) الظاهر على عنق الأفعى المستوطنةَ التي أقيمت على (جبل أبو غنيم) جنوب شرق القدس، وقد أحدث بناء هذه المستوطنة في حينه ردود فعل عاصفة على الصعيدين العربي والدولي، ولكنها انتهت إلى عاصفة في فنجان. واللافت في التقنية الفنية للوحة أن أحد النابين للفك السفلي للأفعى قد استقر أسفل صورة المسجد، وهو ما يدل على خطورة الحفريات الجارية أسفل المسجد الأقصى.



ولو وازنا بين اللوحة السابقة واللوحة الآتية، نجد أن التقنية الفنية في اللوحة السابقة أكثر عناية بالإيحاءات الدلالية من حيث الالتفاف وهيئة الفكين وموضع الناب في الفك السفلي وبسبب غياب التقنيات والإيحاءات جاءت اللوحة موسومة بـ عبارة (إحاطة القدس بالمستوطنات) لتكون معينا للمتلقي على كشف الدلالة الرمزية للأفعى، وأزعم أن الإيحاء الناجم عن المعمار الفني أكثر إثارة وتأثيرا من الدلالة الناجمة عن النص الكتابي.



وتقفز اللوحة الآتية عن الواقع الراهن للقدس والمسجد الأقصى لتصور كارثة محتملة وهي انهيار الأقصى، إذ تبدو الأفعى التي انبثقت من آلة الهدم والتدمير الإسرائيلية قد التهمت المسجد الأقصى، وبقيت قبة الصخرة آيلة للسقوط، وقد ظهر بجانبها شخصان يجسدان جمهورا عاجزا عن ردة فعل.

٢. المفتاح:

يبرز المفتاح في غير لوحة رمزا لحق العودة إلى فلسطين، ويحسن بنا أن ننوه إلى أن كثيرا من اللاجئين الفلسطينيين ما زالوا يحتفظون بمفاتيح بيوتهم التي نزحوا

عنها، ويعتزون بها ويعدونها حقا لا يُقبل التنازل عنه، ويظهر المفتاح شعارا وطنيا في الاحتفالات والمسيرات في غير مناسبة.



ويجسد المفتاح في اللوحة الآتية جسد الوطن، ويظهر قفصا صدريا يحمل رئتي الوطن وعلى الرئة اليمنى تشغل القدس موضع القلب من الجسد الوطني. إن الجمع بين القدس والمفتاح في هذا التشكيل الفني تأكيد على أبرز الثوابت الوطنية للقضية الفلسطينية، وهي ثوابت تتسم بالقداسة والخلود؛ حق العودة، وعودة القدس عاصمة للدولة الفلسطينية. كما أن الجمع بين المفتاح والقدس هو خطاب سياسي لرفض الحلول الجزئية، أو أنصاف الحلول.



وتبدو القدس في اللوحة الآتية تاجا يعلو المفتاح في سياق الإصرار على الثوابت الفلسطينية من الرئيس الراحل ياسر عرفات الذي رفض التنازل عن القدس وحق العودة إلى الرئيس الحالي محمود عباس الذي يصر على الإرث السياسي الوطني، ولكن التأمل في الأبعاد الفنية للصورة قد يفضي إلى جدل سياسي؛ إذ يبدو المفتاح المتوج بالقدس معلقا في الهواء، فهل يعد هذا الإيحاء الفني رهانا سياسيا على الرئيس الفلسطيني الحالي؟

٣. الاتجاهات

تعد إشارات الاتجاهات الأربعة خطابا سيمولوجيا يتضمن دلالات رمزية لمضامين ثقافية متنوعة، كما أن أي مؤشر إلى اتجاه أو زاوية أو منطقة ليس منبها بصريا لتوجيه عين المتلقي المشاهد بل هو منبه ومثير دلالي يتضمن خطابا ثقافيا، فلو تأملنا إشارات الاتجاهات في اللوحة الآتية لأدركنا أنها تحوي خطاباً سياسياً يجسد إشكالية السيادة السياسية والدينية على مدينة القدس التي سعى الرئيس الأمريكي (بل كلينتون) إلى إيجاد صيغة توفيقية لحلها، وقد انتهت إلى رفض الجانب الفلسطيني لها. ومن المعلوم أن

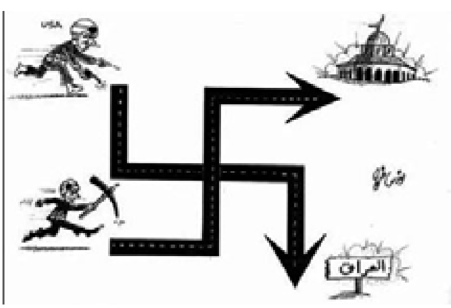


إشكالية السيادة على القدس تتوزع على السيادة الفلسطينية والإسرائيلية والمشتركة والدولية وفق المنظور الأمريكي، كما نصت المقترحات الأمريكية في حينه. ولا يخفى أن البناء الفني لإشارات الاتجاهات في اللوحة لا يتضمن رفضا لتقسيم السيادة فحسب، بل يسجل موقفا ساخراً من فكرة تقسيم السيادة، فالعبارات المكتوبة على الاتجاهات الأربعة (سيادة فوقية، سيادة سفلية، سيادة جانبية، سيادة ثالثة) تحمل في حناياها سخرية لاذعة من فكرة تقسيم السيادة، وتسجل في الوقت ذاته تأكيدا على وحدة السيادة الفلسطينية على القدس. كما أن الشكل الفني للإشارات الأربع يفضي إلى توتر عصبي لدى المتلقي ؛ لأن تداخل أنواع السيادة وإقحامها على المقدسات الإسلامية يشوه الموروث الثقافي في جانبيه الديني والقومي.

وتنهض إشارات المرور بدلالات رمزية، إذ يتحول الوعي المروري في سياق المشاة والمركبات إلى وعي سياسي في سياق الموقف السياسي الصهيوني من مدينة القدس كما يتجلى في اللوحة الآتية التي ترمز إلى تعنت إسرائيل ورفضها التفاوض على القدس، إذ تدل إشارة (قف) على أن الحديث عن القدس في مسار المفاوضات أمر محرم، انطلاقا من أن القدس (عاصمة إسرائيل الأبدية) وفق المزاعم الصهيونية.



ومن النماذج الفنية في الخطاب الكاريكاتيري تحول شعار النازية إلى اتجاهين متقاطعين يجسدان تقاطع النهج السياسي الأمريكي الإسرائيلي كما هي الحال في اللوحة الآتية التي تمثل الغزو الأمريكي للعراق، وهدم إسرائيل للمسجد الأقصى، ويمكن توجيه الدلالة الرمزية لتقاطع الاتجاهات نحو الكشف عن الإستراتيجية الأمنية، وتقسيم الأدوار بين أمريكا وإسرائيل. ولا يخفى أن اختيار شعار النازية رمزا لتدمير العراق وهدم الأقصى يحقق إثارة وتأثيرا لدى المتلقي الذي يستطيع بسهولة ربط السلوك النازي بالدور الأمريكي والإسرائيلي.



٤. اللوحة الجدارية:

من المألوف أن اللوحة (الصورة) التي تعلق على الجدار ترمز إلى علاقة وجدانية أو فكرية بين دلالتها وأصحاب المنزل، وتتوزع دلالتها بين ثنائية الغياب والحضور؛ غياب عزيز طال انتظاره، وحضور واقع يستحق التقديس والتواصل البصري مع رمزه أو صورته كما يتجلى في اللوحة الآتية التي تجسد ثنائية الغياب والحضور ؛ فالمفتاح يرمز للعودة إلى فلسطين، وهو حق غائب إلى الآن، ولوحة القدس ترمز إلى واقع مقدس، حاضر في الأحداق وراسخ في القلوب. والجمع بين اللوحة الجدارية للقدس والمفتاح يرمز إلى ترابط وطني سياسي بين حق العودة وتحرير القدس، ولهذا لم تنفصل صورة المفتاح عن صورة القدس، وهذا الربط الفني يرمز إلى التعالق بين القضيتين. ويكشف اللقاء الوجداني بين الابن الذي يحمل الشهادة المدرسية والأب الذي يبكي فرحا عن تماهي الفرح الشخصي الآني مع الفرح الأكبر المنتظر الذي يجسده قول الأب: (عقبال الفرحة الكبيرة) وهو يتأمل صورة القدس والمفتاح.



ويشكل الجمع بين اللوحة الجدارية للقدس والمفتاح ظاهرة رمزية دلالية في الخطاب الكاريكاتيري، فالجمع بينهما في اللوحة الآتية يرمز إلى انتقال الإرث الوطني بين الأجداد والأحفاد كما يتضح في صورتي الجد والحفيد ولوحتي حق العودة والقدس، ويدل ظهور خريطة فلسطين كاملة في لوحة العودة على الحق التاريخي في فلسطين التاريخية، إذ تؤكد لوحة العودة على رفض الحلول البديلة كالتعويض أو التوطين أو العودة إلى ما يُعرف بالضفة الغربية، كما يدل لفظ (مقدس) في لوحة القدس على البعد الديني العقائدي الذي لا يتوافق مع أنصاف الحلول وفتات المقترحات. ويؤكد البناء الفني للوحة على نفي التقادم الزمني وحيوية ذاكرة الأجيال، وذلك من خلال صورتي الجد والحفيد، إذ إن الحقوق لا تبطل بالتقادم، ولا تُنسى في غبار الزمن وزحمة الحدث ما دام التناسل الوطني بين الأجيال قائما.



٥. المِعْوَل:



لا يحمل المعول بذاته دلالة رمزية، فمن المعلوم أنه أداة للحفر والهدم، ولكنه يكتسي إيحاءات رمزية من خلال تفاعله مع العناصر الفنية التي تكون النسيج الكاريكاتيري، فالمعول الذي يحمله اليهودي الذي كتبت على ثيابه الدينية عبارة (حفريات الأقصى) يدل على استمرار سلطات الاحتلال بالحفريات التي تنذر بهدم الأقصى، والتأمل في ملامح وجه اليهودي يكشف عن السخرية والاستهزاء واللامبالاة من الخطاب الإعلامي العربي تجاه الخطر الذي يهدد الأقصى ؛ فالابتسامة العريضة، واتساع حدقة العين، ورفع الحاجب هي استخفاف بالصراخ الإعلامي العربي الذي تجسد بصاروخ ورقي في اللوحة.

ويتحول المعول إلى مطرقة تحطم أركان القدس أو الأقصى، ولا تختلف دلالة الهدم والتدمير في هذه اللوحة عن الدلالة السابقة، ولكن عبارة (الاقتتال الفلسطيني) المكتوبة على المطرقة تختزل خطابا سياسيا يربط بين خطورة الاقتتال الداخلي والخطر الذي يهدد الأقصى، وبهذا تكون اللوحة نقدا سياسيا لاذعا يهدف إلى إعادة صياغة الخطاب الوطني الفلسطيني، ويوحي التشكيل اللوني للوحة بأمرين؛ فالمساحة الخضراء التي تحيط بالأقصى ترمز إلى حالة الأقصى التي ينبغي أن يكون عليها، والمساحة السوداء التي تمتزج باللون الرمادي تجسد خطورة الحفريات والاقتتال الداخلي من جهة، وضبابية الرؤية الوطنية الفلسطينية من جهة أخرى.



٦. المرأة:

ينهض الرمز النسوي في صورة القدس بوظيفتين ؛ الأولى تصوير فعل الآخر في القدس وبخاصة سياسة التوسع الاستيطاني والتهويد، وأزعم أن تجسيد القدس بامرأة يحقق إثارة وتأثيرا لدى المتلقي ؛ لأن الموروث الثقافي والاجتماعي فيما يتصل بالمرأة



يشحذ الهمة، ويعزز الإرادة بهدف الاستجابة والتفاعل مع الخطاب الذي تدعو إليه اللوحة، وبخاصة أن ملامح وجه المرأة جاءت مشبعة بالحزن والقهر. ولو جاءت اللوحة خالية من عبارة (تهويد القدس بالمستوطنات) في أعلى اللوحة لكان من الجائز أن تكون رمزا لأية مدينة فلسطينية؛ لأن السرطان الاستيطاني تفشى في الجسد الفلسطيني كله .

أما الوظيفة الثانية فتتجلى في صورة امرأة داعية أو باكية في سياق الاقتتال الداخلي، ففي اللوحة الآتية تبدو القدس امرأة تتضرع إلى الله سبحانه وتعالى لوقف الاقتتال وتوجيه الجهد الوطني لإنقاذ القدس. ولو تأملنا دلالة النسيج اللغوي للدعاء (يا رب اصلح حال أولادي، خليهم ينتبهوا لحالي) نجد تجانسا لفظيا بين (حال أولادي وحالي) ويدل هذا التجانس على وحدة المصير بين الشعب الفلسطيني الذي تهدده الخلافات الداخلية، والقدس المهددة بالتهويد. كما اشتمل النص اللغوي على دلالة الأمومة في لفظ (أولادي)، وتحمل هذه الدلالة مثيرا وجدانيا ؛ وذلك أن العلاقة بين الأخوة الأعداء والقدس هي علاقة الأخوة بالأم. وقد حرص البناء الفني للوحة على تخصيص الرمز النسوي بالقدس دون غيرها من المدن، ولهذا ظهرت كلمة القدس على ذراع المرأة الرمز، وظهر هلال الأقصى تاجا على رأس المرأة. كما أن اللونين الأخضر والأصفر ليسا بريقا فنيا، بل هما رمز لجناحي الصراع الداخلي في فلسطين، فاللون الأخضر راية حزبية لحركة حماس، واللون الأصفر راية حزبية لحركة فتح، وهذان الجناحان الحزبيان هما أولاد المرأة الرمز.



وإذا كانت اللوحة السابقة قد أوحت إلى جناح الصراع بوساطة اللون، فإن اللوحة الآتية أكثر مباشرة وشفافية، إذ يظهر فيها اسما فتح وحماس في جهتين متقابلتين متباعدتين وبينها أخدود يجسد الهوة والشقاق والتباعد، وقد بدا الشكل الفني للأخدود قابلا للاتساع أفقيا وعموديا، وفي هذا



إيحاء لاتساع مساحة الصراع، وبمحاذاة هذا المشهد المؤلم يظهر الأقصى امرأة باكية وخجلة مما حدث، ولا ريب أن تصوير الأقصى على هذا النحو هو صرخة مدوية للكف عن الاقتتال. وقد وظفت اللوحة حزمة من المثيرات الفنية الدلالية التي تتسم بتعدد مستويات التلقي لها، فقد تكون الألوان الأربعة في اللوحة تجسيدا للعلم الفلسطيني الذي ينبغي أن يتحد الفرقاء في ظلاله، مع التنويه أن اللون الأحمر تنقصه درجة الوضوح، وإذا أخذنا بهذا المستوى من التلقي فإن اللون الأخضر يرمز إلى الوطن الذي ينبغي أن يحيا الطرفان في ربوعه، واللون الأبيض الذي ترتديه المرأة رمز للأقصى الذي يعلن البراءة والنقاء من سفك الدم الفلسطيني بين طرفي الصراع الداخلي، واللون الأسود يرمز للأفق القريب ما دام الاقتتال قائما، واللون الذي يقترب من الأحمر يرمز إلى دماء الأخوة المتحاربين، أو لنقل إن اللون الأحمر يرمز إلى نيران الاختلاف والاقتتال.

٧. البحر:



يتوسل الخطاب الكاريكاتيري بالبحر لتصوير المشهد السياسي، إذ يبدو البحر مساحة فنية لإبراز دلالات رمزية أخرى، كما يتجلى في اللوحة الآتية التي توظف البحر لتجسيد حالة من الواقع السياسي الفلسطيني، فالسفينة رمز لمسيرة النضال الفلسطيني، والبوصلة التي تعلو السفينة رمز لأهداف النضال وأولوياته، والفلسطيني الذي يحول تجاه البوصلة من القدس إلى كرسي الحكم يمثل انحرافا خطيرا عن الاتجاه الوطني إلى اتجاه المصالح الفئوية والحزبية.

وإذا كان البحر في اللوحة السابقة قد شكل حاضنة فنية لرموز دلالية أخرى، فإن البحر في اللوحة الآتية يشكل رمزا رئيسا ونبضا دلاليا مفصليا، إذ يوحي البحر إلى مصير الأمة الإسلامية التي جنحت سفينتها بعد أن تركت مجداف الأقصى الذي كتبت عليه عبارة (الأقصى يناديكم)، ولعل ارتفاع مقبض المجداف عن سطح الماء يدل على توافر إمكانية



استقرار السفينة وسلامتها إذا أحسنت التجديف نحو القدس التي تجسد وحدة الأمة الإسلامية. وقد تماهت ألوان اللوحة مع الدلالة الرمزية المحورية ؛ فمن المعلوم أن اللون الأخضر لشراع السفينة هو شعار وإيحاء إسلامي وفق الثقافة اللونية الإسلامية، كما أن اللون الرمادي الذي يغلب على أمواج البحر يوحي بضبابية الفعل الإسلامي تجاه الأقصى، ويشير إلى أنصاف المواقف، والوسطية السياسية المبهمة.

٨. الساعة (المنبه):



ظهرت في الأسواق التجارية ساعة منبه تجسد الأقصى، ولا يخفي أن هذا التجسيد يشكل خطابا إشهاريا تسويقيا لسلعة الساعة من خلال المؤثر الديني الذي يكمن في صورة الأقصى، وقد حولت اللوحة الكاريكاتيرية هذه السلعة من خطاب إشهاري تجاري إلى خطاب سياسي يحمل في حناياه نقدا لاذعا للغافلين عما يحدث للقدس وللمسجد الأقصى، ويبدو في الصورة أن الغافلين الغارقين في سبات عميق قد حطموا منبه الأقصى ؛ لأن في صوته إزعاجا لاسترخائهم. وقد حرصت اللوحة على إبراز المسؤولية الجماعية تجاه القدس من خلال ظهور خريطة الوطن العربي في يسار اللوحة.

٩. الطاولة:



تختزل الطاولة مفارقة سياسية في المسار التفاوضي بين الأنا والآخر، إذ تصور سقف المطالب السياسية الفلسطينية، وما يقابلها من رفض إسرائيلي، فاللوحة الآتية



تعرض لأربعة مفاصل سياسية فلسطينية جاءت مكتوبة على الركائز الأربع للطاولة، وهي العودة إلى حدود ١٩٦٧، وتحرير الأسرى، وعودة اللاجئين، والقدس عاصمة فلسطين، واللافت أن الفلسطيني الذي يقول: (ياهيك تكون المفاوضات يا ما بدنا إياها) يحرص على تثبيت الركيزة الرابعة لطاولة المفاوضات التي تخص القدس التي تعد من أكثر القضايا خلافا في المسار التفاوضي، ولعل وقوفه وانشغاله بتثبيت الركيزة الخاصة بالقدس يتضمن خطابا سياسيا مضمرا، وهو انهيار المفاوضات بدون القدس كما تنهار الطاولة بدون الركيزة الرابعة.

وفي المقابل تجسد الطاولة الرد الإسرائيلي الذي يسعى إلى تدمير سقف المطالب الفلسطينية، فالطاولة تعلو أربعة مواقف إسرائيلية وهي (القدس الموحدة عاصمة إسرائيل، واستمرار بناء المستوطنات، ولا عودة للاجئين، ولا عودة لحدود ١٩٦٧) ونلاحظ أنها جاءت وفق نسق ترتيبي ينسجم مع مستويات التعنت الإسرائيلي. وإذا كانت الركيزة الخاصة بالقدس في اللوحة السابقة تشكل البؤرة الرمزية للطاولة، لأنها تدل على مكانة القدس في المسار التفاوضي وفق المنظور الفلسطيني، فإن الدرجة الأولى للمنصة التي اعتلتها الطاولة تشكل كذلك بؤرة رمزية في المسار التفاوضي وفق المنظور الإسرائيلي. واستئناسا بما تقدم فقد جاء الجزء الخاص بالقدس من الطاولة الرمز أيقونة فنية دلالية في اللوحتين.

١٠. الكلمات المتقاطعة:



تمثل الكلمات المتقاطعة في الصحف اليومية والمجلات مزاجا معرفيا وثقافيا لدى شريحة واسعة من الناس الذين يعدونها وسيلة لمعالجة أوقات فراغهم أو مقياسا لسبر الثقافة العامة، و يغلب على المعلومات التي تقتضيها مربعات الكلمات المتقاطعة الشيوع والألفة والتداول؛ لأنها تشكل مستوى ثقافياً مسطحاً. وعلى الرغم من بساطة المعلومة



في هذه الممارسة الثقافية، فإن الخطاب الكاريكاتيري يكشف عن عيوب ثقافية محرجة تتعلق بالقدس لدى المتلقي العربي، وهو ما تجلى في بساطة الأسئلة في اللوحة الآتية التي حوت سؤالين بدهيين (أولى القبلتين وثالث الحرمين)، ومعلومة مساعدة (يتعرض لاعتداءات) لمعرفة الإجابة إلا أن المشاركين عاجزون عن معرفة الجواب، ويزداد العجز المعرفي حرجا بظهور اللافتة الصفراء التي تشير إلى السياق الزمني لذكرى إحراق الأقصى. ولا يخفى أن الخطاب المقصود من اللوحة ليس تعرية المواطن العربي من أبجديات الثقافة القومية والإسلامية ؛ إذ لا يُعقل أن مواطنا عربيا لا يعرف أولى القبلتين أو ثالث الحرمين، ولكن الخطاب المقصود هو تجسيد الغياب الذهني لما يحدث في القدس، وتصوير غياب الموقف العربي الفاعل من محنة الأقصى والقدس.

وتزداد الدلالة الرمزية في اللوحة الآتية جلاء من خلال ظلال كثيفة من السخرية والإحباط، وذلك في السؤال البدهي هو (كلمة تعني عاصمة فلسطين وتبدأ بحرف القاف؟)، ولا يخفى أن السؤال ليس محكا معرفيا أو ثقافيا، وتأتي الإجابة مثيرة ومذهلة (قرطبة، قيروان، قسطنطينية)، ويكشف تعليق الفلسطيني الذي يستمع لاحتمالات الإجابة المذهلة بقوله (قبر يلمكم) عن احتقان نفسي وتوتر عصبي بسبب غياب كلمة القدس من سلسلة الاحتمالات.

ثالثا: الثنائيات (الموازنة)

يوازن الخطاب الكاريكاتيري بين مشهدين متناقضين يبرزان جوانب من المعاناة في القدس، ويمكن رصد حزمة من المشاهد المؤسسة على المفارقة والثنائيات الضدية، وذلك على النحو الآتي:

١. الموازنة بين المسموح والممنوع في سياق الصلاة في المسجد الأقصى.

عمدت سلطات الاحتلال إلى منع المصلين من الوصول إلى القدس للصلاة في المسجد الأقصى، وقد اتخذ المنع أشكالا تثير الغرابة والسخط، فهي تحظر على الفلسطينيين الذين يسكنون في الضفة الغربية (الأراضي المحتلة ١٩٦٧)، وتسمح للفلسطينيين الذين يسكنون في القدس وفي فلسطين التاريخية (١٩٤٨)، وقد تجسدت ثنائية الحظر والسماح في هذه



اللوحة التي يظهر فيها جندي الاحتلال، وهو يرفع باليد اليمنى بطاقة الهوية الزرقاء صائحا: (هادا مسموح الصلاة) إذ يُسمح لحاملها أن يدخل إلى القدس ويصلي في المسجد الأقصى، وتعني الهوية الزرقاء أن حاملها من سكان القدس أو من فلسطين التاريخية (١٩٤٨)، ويرفع باليد اليسرى الهوية البرتقالية والخضراء صائحاً: (هادا ممنوع الصلاة)، واللونان البرتقالي والأخضر يعنيان أن حامليهما من سكان الضفة الغربية، ولا فرق بينهما سوى أن اللون البرتقالي يعني أن الهوية صدرت زمن الاحتلال المباشر أي قبل مجيء السلطة الوطنية الفلسطينية، واللون الأخضر يعني أن الهوية صدرت بعد مجيء السلطة الفلسطينية.

ويحسن بنا أن نشير إلى أن منع المصلين من دخول القدس أو المسجد الأقصى يتخذ أشكالا أخرى لا تقتصر على التوزيع الجغرافي السياسي أو على لون البطاقة، فتلجأ سلطات الاحتلال أحيانا إلى عامل الجنس، فتسمح للنساء دون الرجال، أو إلى عامل السن، فتمنع دخول من يقل عمره عن الأربعين أو خمسة وأربعين عاما، وتختلف سياسة المسموح والممنوع للأعمار وفق الإنذارات أو التحذيرات الأمنية التي لا يُعرف لها معيار. ومن المشاهد المألوفة في القدس أن نرى المصلين، وبخاصة يوم الجمعة قد احتشدوا على الحواجز العسكرية، فإذا حان وقت الصلاة أقاموها حيث يحتشدون، أو أن نرى المصلين قد افترشوا طرقات القدس وأزقتها للصلاة تحت حراب الاحتلال وسنابك الخيل.

٢. الموازنة بين أولى القبلتين وثاني القبلتين.



تتجلى المفارقة بين حال أولى القبلتين التي تغص بجنود الاحتلال وبنادقهم تكاد تحجب المسجد الأقصى، وحال ثاني القبلتين التي تغص بالمسلمين الطائفين حول الكعبة المشرفة، وتكمن في هذه الموازنة الثنائية صرخة إسلامية لتحرير الأقصى، ودعوة لإعادة قراءة البعد العقائدي للمسجد الأقصى.

٣. الموازنة بين أسرى إسرائيليين

وشهداء الانتفاضة في السياسة الأمريكية.



لا تحتاج الازدواجية في السياسة الأمريكية إلى دليل، كما أن صناعة المفاهيم والمصطلحات وتسويقها بما يخدم المصالح الأمريكية بات أمراً مكشوفاً على الرغم من الخطاب الإعلامي التجميلي، وقد تجسد بعض هذه القضايا في الخطاب الكاريكاتيري، ففي اللوحة الآتية يبدو ميزان (العدالة) الأمريكية راجحا اتجاه المصالح الإسرائيلية على الرغم من أن الجهة الراجحة تحمل ثلاثة أسرى إسرائيليين عسكريين، فهي أثقل في الميزان الأمريكي من آلاف الشهداء الفلسطينيين المدنيين كما تتجلى المفارقة في الصورة. وتحمل عبارة (شهداء الأقصى) التي تظهر على الجهة الفلسطينية دلالتين؛ الأولى: شهداء انتفاضة الأقصى (الانتفاضة الثانية)، والدلالة الثانية: شهداء مجزرة الأقصى. وسواء كانت الدلالة الأولى أو الثانية هي المقصودة فإن الخطاب الكاريكاتيري قد وظف الأقصى فنيا ودلاليا للكشف عن ازدواجية السياسة الأمريكية.

ولعل التوظيف الفني لصورة الميزان هو الأقدر والأنسب على توجيه المستوى البصري للمتلقي ؛ لأن الميزان في البناء الثقافي يجسد مفاهيم العدالة والمساواة والتوازن، وما دام الميزان الأمريكي قد ظهر معوجاً مختلاً، فلا وجود للمفاهيم التي ينبغي أن يجسدها.

٤. الموازنة في الخدمات المدنية في سياق سياسة العنصرية.



يختزل مشهد الطفولة شحنات دلالية وجدانية، فالطفل في المنظومة الوجدانية الإنسانية يشكل أيقونة عاطفية تشع تأثيراً وإثارة، ولهذا توسل الخطاب الكاريكاتيري بمشهد الطفولة للكشف عن سياسة العنصرية والتمييز التي تعد نهجاً وسلوكاً لسلطات الاحتلال في مدينة القدس، فالعنصرية بادية في الثنائية التصويرية للطفل الفلسطيني المحروم من ممارسة طفولته في الحدائق العامة، إذ يبدو باكياً بائساً، يقف على مدخل الحديقة والقفل الموسوم بـ(بلدية القدس) يمنعه من الدخول، وفي المقابل نشاهد الطفل اليهودي سعيداً فرحاً بألعابه داخل الحديقة، ولو تأملنا النص

اللغوي الموازي للنص الفني في اللوحة لتبين لنا أن الدلالة اللغوية قد تماهت مع الدلالة الفنية للوحة؛ إذ إن اسم الحديقة (حديقة هشالوم) تعني حديقة السلام، وهو معنى يتناقض مع مشهد العنصرية والتمييز، كما أن كلمة (هشالوم) كتبت باللونين الأسود والأحمر، فقد كتبت الهاء باللون الأسود وهي أداة تعريف في اللغة العبرية تناظر أل التعريف في اللغة العربية، وكتبت كلمة (شالوم) باللون الأحمر لتكون مثيرا بصريا للربط بين دلالة السلام الغائب ودلالة العنصرية الحاضرة، وقد أضافت علامة الترقيم (علامة التعجب) بعدا دلاليا آخر ينسجم مع البؤرة الدلالية للوحة.

رابعا: اللوحة النمطية



لا يخلو الإبداع الإنساني من تجليات التأثر والتأثير والتقليد، وهي ميدان رحب لدراسات الموازنة والمقارنة، ومن شأنها أن تثير حوارا وسجالا، وتخلق رؤى متقاربة أو متناقضة، ولا يسلم الخطاب الكاريكاتيري المقدسي من هذا كله، فقد برزت اللوحة النمطية التي تدل على التأثر والتأثير والتقليد بين فناني الكاريكاتير، وأبرز اللوحات النمطية هي التي تصور الحفريات أسفل المسجد الأقصى. ولعل وحدة المضمون في اللوحة النمطية هو الذي يسوغ وحدة العناصر الفنية التي تشكل اللوحة، فلو تأملنا العناصر الفنية في اللوحة الآتية لتبين لنا تضافر ثلاثة عناصر فنية، وهي آلة الهدم الإسرائيلية التي تميزها النجمة السداسية، والمسجد الأقصى الذي أضحى معلقا في الهواء،



والفراغ الذي أحدثته الحفريات وقد اتخذ شكل فكي مفترس، إذ يوحي الفراغ بفكي تمساح يستعد لالتهام آلة الهدم الإسرائيلية.

وتظهر هذه العناصر الثلاثة في لوحة ثانية، إذ تبدو آلة الهدم فيها معولا بدلا من الجرافة في اللوحة الأولى، وتلازم النجمة السداسية آلة الهدم في اللوحتين، وتضيف اللوحة الثانية بعدا دلاليا يتضمن الموقف الرسمي الذي يرفع شعارا مروريا مغلقا كتب فيه (القدس لنا)، وقد عرضت اللوحة الموقف الرسمي عرضا سلبيا لا يخلو من المبالغة



وذلك من خلال نسيج العنكبوت الذي يحمل دلالة الوهن والضعف، وإعراض حامل الشعار عما يجري للأقصى.

ويتردد غياب الموقف الفاعل في غير لوحة، كما هي الحال في اللوحة الآتية التي تصور نشاط الحفريات في حين يبدو الموقف الرسمي نائما.

ويتكرر النمط التصويري، ولكن فرقا جوهريا يبرز فيها وهو الكارثة الناجمة عن الحفريات، إذ يبدو الأقصى معلقا في الهواء. وتعد هذه اللوحة تجسيدا لما هو آت إذا لم تتوقف الحفريات، وهي استشراف زمني لما سيؤول إليه حال الأقصى وتتناغم اللوحة الآتية مع المعطيات السابقة في الرؤية السوداوية لمستقبل الأقصى الذي هدمه الحفار اليهودي الذي يرفع شارة النصر فرحا ونشوة بهدمه في أعلى الصورة، والموقف العربي ما زال غارقاً بقراءة الخطابات والبيانات، وتختزل كلمة (غداً) في يمين الصورة كثافة الخوف المرتقب على مصير الأقصى. ويمكن تأمل مزيد من تجليات اللوحة النمطية التي لا تحتاج إلى تعليق أكثر مما تقدم.







